

L'agit-prop dans l'histoire et ses aspects esthétiques

Philippe IVERNEL

« Agit » et « Prop » : les deux mots sont d'origine latine et les bolchéviques, à l'heure de la révolution, les ont repris en les russisant à peine. Avant cela, les mêmes mots avaient déjà laissé leur empreinte dans la social-démocratie allemande (*der Agitator* : l'agitateur). Agiter fréquentatif de « agir » provient donc de *agere*, dont le sens premier, bien concret, renverrait à une activité pastorale : pousser, pousser devant soi comme un berger fait avancer ses brebis, scène éminemment poétique, virgilienne, à l'antique. *Ex-agere*, ce serait alors pousser les choses suffisamment loin pour les extraire, en quelque sorte, de leur étui, pour les faire sortir d'elles-mêmes, afin de mieux les ex-poser et, en les exposant ainsi, de les opérer : par exemple de les modifier, de les transformer, voire de les renverser.

Quant au terme de propagande nul n'ignore qu'il fut intronisé par les Jésuites de la Contre-Réforme. *De propaganda fide*, telle était la formule de leur action, autrement dit : « De la propagation de la foi » (n'insistons pas sur la traduction littérale du gérondif latin, plus impératif). Ces mêmes Jésuites introduisent dans leurs collèges le théâtre, comme l'outil d'une sorte d'agit-prop métaphysique, au surplus dogmatique : n'y a-t-il pas foi et foi ? et pas seulement foi et non-foi ?

Ce rappel historique ne manquera pas, bien sûr, d'alarmer ou d'alerter, pour autant qu'agitation et propagande peuvent entretenir la menace d'une fusion ou confusion entre le religieux, le politique et l'artistique, s'opérant à partir d'une position de puissance, qu'elle soit d'Église ou d'État. Il n'y a pas à s'étonner que la formule de l'agit-prop soit souvent mise au compte des totalitarismes dont le XX^e siècle n'a pas été avare. Mais il convient alors d'ajouter que les démocraties elles-mêmes ne sont pas à l'abri de dévoiements similaires, qui leur valent chez d'autres l'appellation de démocraties. Sous ce rapport Noam Chomsky et Edward Herman étudient en détail la *Fabrication du consentement – De la propagande médiatique en démocratie* (Chomsky et Herman, 2008). Une propagande qui se masque à peine sous le nom de communication : grand et beau nom, à l'origine. Brecht lui paie son tribut dans sa brève « Théorie de la radio » (1970b) vue comme un moyen de communication, induisant donc un va-et-vient productif entre émetteur et récepteur, une mise en commun, une communauté, pourquoi pas un communisme de l'information, de l'expression et de la réflexion. C'est ce mot-là qui, galvaudé aujourd'hui, se réduit aux grimaces de la funeste « Com ».

Com et agit-prop, Com ou agit-prop, agit-prop contre Com ? Par agit-prop, j'entendrai ici une forme d'initiative et d'intervention relevant de cette tradition des opprimés dont Walter Benjamin fait le terreau d'une force des faibles, d'une chance révolutionnaire à saisir de toute urgence jusqu'au sein des configurations les plus catastrophiques. Sa définition des « catégories historiques fondamentales » dans *Paris, capitale du XIX^e siècle* (2007), répond bien aux conditions d'existence dont l'agit-prop tire son origine et sa vocation politiques : « la catastrophe – laisser passer l'occasion ; l'instant critique – le *statu quo* menace de se maintenir ; le progrès – la première mesure révolutionnaire » (Benjamin, 2007, p. 493). À quoi peut être ajoutée, pour illustration, cette autre note souvent citée du même ouvrage : « tant qu'il y aura encore un mendiant, il y aura encore mythe » (Benjamin, 2007, p. 417), autrement dit, en termes benjaminien, éternel retour du même, plus précisément de la même oppression, plus généralement de la même histoire primitive, ancrée dans les sacrifices humains, Chronos dévorant ses propres enfants.

Confronté à cet autrefois mythique, le théâtre agit-prop peut aussi bien faire signe à des âges reculés (quoi du Prométhée eschyléen ?) que se réactualiser sous divers avatars dans une modernité où, selon un mot de Kafka, croire au progrès ne veut pas dire qu'un progrès ait jamais eu lieu. C'est à l'une de ses résurgences manifestes, conscientes et organisées, que

l'équipe de recherches théâtrales du CNRS a consacré, dans les années 70 quatre volumes réunissant études et textes, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932* (1978). Deux autres ont suivi, concernant le présent immédiat, *Le Théâtre d'intervention après 1968* (Ebstein et Ivernel, 1983). Si « intervention » a remplacé ici « agit-prop » c'est par souci de mieux prendre en compte les créations spécifiques de l'époque, non sans un clin d'œil à Brecht pour sa formule de l'*eingreifendes Denken*, « pensée intervenante », par opposition à *freischwebendes Denken*, « pensée flottant librement dans les airs, planant au-dessus de la mêlée ». De l'allemand *greifen*, « action de prendre, de saisir », provient le français « griffe ». *Eingreifen*, ce pourrait être alors, littéralement, « mettre sa griffe dans ». À pensée griffue, donc, théâtre griffu, en prise sur l'époque, sur l'instant, un théâtre que l'on pourra dire, aussi bien, « de combat », « en lutte », ou « militant », pour citer quelques récentes publications au-delà du seuil de l'an 2000 : *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat* (Ebstein, Ivernel, Surel-Tupin, Thomas, 2001) ; *Théâtre en lutte, ou Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, étude magistrale d'Olivier Neveux (2007) ; *Une histoire du spectacle militant 1966-1981*, sous la direction de Christian Biet et d'Olivier Neveux (2007). N'oublions pas d'ajouter à cette liste la thèse récemment soutenue de Marjorie Gaudemer : *Le théâtre de propagande socialiste en France 1880-1914. Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant* (2009).

L'agit-prop allemande, sous la République de Weimar offre un bon exemple du genre, si tant est que ce terme convienne à la flexibilité et à la plasticité requises pour intervenir dans une situation mouvante, particulièrement critique. C'est tout un peuple qui se retrouve à la croisée des chemins, en proie à de multiples divisions. À son écoute, les petites troupes d'amateurs, réunissant beaucoup de jeunes chômeurs et de jeunes militants, n'ont pas la partie facile. Même les plus assurées, familières d'un langage marxiste-léniniste repris du *Porte-voix rouge*, la revue qui coordonne leurs efforts, peuvent encore se demander, comme un jour Brecht : « De la doctrine chaque élément s'ajuste à l'autre, mais lequel s'ajuste à l'instant. Tout est là mais tout, c'est trop » (Brecht, 1970a ou b ? p. 79). Ce questionnement politique, nécessaire en réalité à une stratégie bien comprise, se répercute forcément sur la structuration artistique du matériau retenu. Ici, les aspects incertains de la procédure en disent aussi long que le côté régulier, voire codifié de celle-ci.

Deux formes prioritaires, semble-t-il, s'imposent dans la production agit-prop de cette Allemagne en crise aiguë : d'une part la scène

courte, évoluable, transformable selon les lieux et les moments où elle est projetée sur le public pour faire choc (à la porte des usines, en pleine rue, au milieu des parcs et jardins, etc.), d'autre part le montage dialectique, nommé de la sorte parce qu'il articule plusieurs numéros ou séquences, en cultivant les effets de contraste. La scène courte engage la lutte sur un point précis contre l'oppression dominante, le montage dialectique, de son côté, vise plutôt un système, sinon déjà « le » système. La première attend du public une réaction rapide, le second, une réflexion préalable à un choix. Il y aurait alors, de l'une à l'autre, la même différence (dans la ressemblance) ou la même ressemblance (dans la différence), qu'entre le dadaïsme et le cinéma d'Eisenstein. Dans agit-prop, agitation et propagande forment un couple à la fois uni et séparé par un tiret, et il est bon qu'il en aille ainsi, pour éviter deux pièges : l'agitation qui ne propage plus rien et la propagande qui n'agite plus personne, ou encore l'« agitationpropagande » collées ensemble au point de couper la respiration du public, et par là sa capacité d'exister (donc, entre autre, de produire à son tour).

Mais justement, comment va-t-il se produire, l'acteur d'agit-prop ? Là surgissent encore d'apparentes contradictions, entre des consignes très variables. Dans la revue *Le Porte-voix rouge*, l'agit-prop est un jour définie comme de « l'information plus du jeu » (date de la revue ?), surprenante addition de deux réalités qui à première vue s'excluent réciproquement, l'information ne tolère aucun jeu, le jeu ne dispense aucune information, du moins en principe. Non moins surprenant, à la suite, l'abandon du concept de théâtre, qui avec ses genres constitués, tragédie, drame, comédie, etc., est accusé d'engluer l'agit-prop dans sa toile d'araignée, de lui enlever toute sa force, toute sa dynamique cognitive et ludique.

À propos du jeu : quel jeu, donc ? La même revue qui en demande, préconise aussi bien le contraire à l'acteur, ou plutôt à l'actant d'agit-prop : surtout ne pas jouer il suffit d'être, mieux encore le tout c'est d'être. La montée en scène de l'opprimé réalise alors l'idée d'un théâtre en quelque sorte sans théâtre. S'agirait-il alors d'un retour déguisé au naturalisme ? À peine, car il faut encore que, sur cette scène, le prolétaire advienne à lui-même tel qu'en lui-même, militant vainqueur de l'oppression par son courage à s'exposer.

Voilà donc, au total, une série de télescopes entre agit et prop, entre jouer et être, entre théâtre et non théâtre qui déroutent la théatrogologie. À chaque niveau catégoriel, se multiplient collisions, paradoxes, conciliations. Difficultés de l'approche théorique : elles ne sont levées que

dans et par la pratique. En attendant, ces nœuds permettent d'affirmer que l'agit-prop, fût-ce sous sa forme la plus épurée, la plus radicale dans l'Allemagne en crise de la République de Weimar où vacille l'ordre capitaliste, ne se laisse pas réduire à un aspect unique, mais tend au contraire à démultiplier ses modes d'intervention.

Dernière observation pour compléter ces remarques dispersées sur l'esthétique de l'agit-prop : il s'agit de l'usage fréquent qui peut être fait de l'allégorie dans la culture ouvrière et ce, dès les origines de la social-démocratie, avec ces « tableaux vivants » illustrant, par exemple, le Progrès de la Liberté dans le monde, ou la Valeur du Travail face au Capital (les majuscules, ici, sont de mise pour annoncer l'entrée en scène de grandes abstractions). On se rappelle que Walter Benjamin dans *Origine du drame baroque allemand* (1925)¹ s'efforce précisément de réhabiliter l'allégorie, définie par lui comme image pensante ou de pensée. Alors que le symbolisme classique recherche une fusion intime du sensible et de l'intelligible, la technique baroque de l'allégorie établit au contraire le règne de l'intelligible sur le sensible, celui-ci étant asservi despotiquement à l'Idée. Asja Lacis, communiste militante, agit-propiste amie de Benjamin qu'elle a rencontré à Capri en 1924, relate dans ses souvenirs qu'elle reprochait au philosophe de s'être égaré ainsi dans les arcanes du drame baroque (*Trauerspiel*), hors actualité. Elle comprit plus tard que l'allégorie n'est pas sans rapport avec la modernité en art, y compris avec les pratiques d'agit-prop plus proches qu'on ne le croit des avant-gardes. Quand le capitalisme haut de forme et cigare est dépouillé de son existence concrète et renvoyé à l'abstrait nommé capitalisme, l'allégorie retrouve ses droits. De même lorsque la troupe d'agit-prop construit, avec chacun de ses membres, un groupe sculptural à corps multiples, solidaires les uns des autres. Ces grandes images sur lesquelles, par moments, débouchent les informations plus le jeu, constitutifs de l'intervention d'agit-prop, n'ont pour autant rien de figé. Elles s'immobilisent l'espace d'un instant pour laisser place de nouveau à un déroulement processuel, qui développe le mouvement des singularités concrètes au sein de configurations historiques marquées par l'oppression dominante. L'allégorie se déconstruit comme elle se sera édifiée.

Le théâtre d'agit-prop des années vingt ne constitue pas un phénomène isolé sans ascendance ni descendance, dont on pourrait effacer les traces purement et simplement. Il s'inscrit dans la catégorie extensible

1. Conçu en 1916 et composé en 1925 selon l'auteur.

du théâtre d'intervention et, à travers celui-ci, dans toute une tradition alternative d'où il tient une vie antérieure et postérieure. Il est tentant de définir ce théâtre d'intervention par opposition à un théâtre que l'on dirait alors de représentation (pour ne pas parler du théâtre cultuel de la célébration). Mais comme de bien entendu, ces deux tendances contrastées ne sauraient totalement s'exclure l'une l'autre. Il y a forcément de la représentation dans l'intervention et de l'intervention dans la représentation. Tout est question de dosage : en fin de compte, il n'existe que des formations de compromis entre ces orientations relativement antagonistes.

Pour illustrer leur coexistence historique, on mobilisera un exemple provenant de ce Grand Siècle, le dix-septième, officiellement acquis à la représentation. Récemment a été exhumé d'un fond de bibliothèque le manuscrit de *L'Innocence Persécutée*. Conçu pour faire réviser le procès intenté au surintendant Fouquet, il vient d'être publié par l'auteur d'une étude (Baverel-Croissant, 2002) qui lui est consacrée. On ne sait trop à qui en attribuer la paternité, sans doute à un collectif très informé des affaires de la Cour, donc proche de celle-ci. La thèse soutenue mentionne hypothétiquement les noms d'auteurs réputés et de jansénistes. Dans cette pièce vont défiler les puissants du moment – Colbert en tête, mais Louis XIV exclu – saisis à travers une série de dialogues : autant de numéros, de scènes courtes tenues ensembles par une sorte de montage dialectique. L'enjeu n'est pas seulement judiciaire, il est aussi politique, veut-on bien suivre Marc Fumaroli (*Le poète et le roi*) pour lequel le roi et son surintendant incarneraient deux types d'État en puissance, l'un centralisateur, l'autre décentralisant, d'où découleraient logiquement deux types de culture, voire de civilisation. Il va de soi que cette pièce agit-prop du Grand Siècle n'a eu d'autre existence visible que celle d'un samizdat circulant sous le manteau.

J'emprunte cette comparaison à Christian Biet qui s'est d'autant plus intéressé à *L'Innocence Persécutée* qu'il défend une conception activiste du théâtre classique. Celui-ci ne devrait pas être maintenu captif d'une notion de « représentation » induisant une attitude contemplative de la part du public. À « représentation », il propose de substituer « séance », qui implique un tout autre rapport à la scène, rapport qu'on dira propice au débat. Ajoutons seulement que « séance » paraît trop sage pour rendre compte de l'occupation de l'espace par le public agit-prop des années vingt. Plutôt qu'assis, le voilà debout, en mouvement, pour ne pas dire en insurrection. Si représentation il y a, elle se trouve dynamisée à nouveaux frais pour un être ensemble tantôt conflictuel tantôt solidaire.

Juste deux exemples pris dans l'actualité récente pour passer maintenant de la vie antérieure à la vie postérieure de l'agit-prop. Dans *Bambiland*, Elfriede Jelinek écrit pour la scène le monologue ininterrompu d'un sujet rivé comme un objet à sa télévision, qui lui envoie les images officielles, administrées dirait Th. W. Adorno, de l'entrée des troupes américaines en Irak. L'individu en question, apparemment quelconque, redonne en parole ce que lui imprime dans l'esprit, feuille blanche, ce spectacle unidimensionnel pour spectateur docile et facile : aucune distanciation du côté de celui-ci, sauf celle qui peut naître, pour le spectateur du spectateur, de l'excès d'identification. L'agit-prop, ici, est menée par le petit écran, dont le but n'est pas de réveiller son destinataire, mais bien de l'endormir. L'horreur du viol politique commis au nom de la démocratie impériale (ou démocrature) transparait à travers les fissures et les fractures de l'imagerie en sa grossièreté. Elfriede Jelinek insère dans son texte quelques extraits des *Perses* d'Eschyle évoquant « le malheur des vaincus » : son agit-prop à elle, ou plutôt sa contre-agit-prop, s'appuie là sur un des textes les plus anciens, à ce titre canonique, du théâtre occidental et de son genre le plus noble, la tragédie.

Le texte de Michel Vinaver sur le *11 septembre 2001* ne se laissera pas enrôler, à première vue, dans une problématique d'agit-prop. L'auteur met en parallèle les deux figures de Bush et du terroriste, confronte gestes et discours de l'un et de l'autre, en respectant un savant équilibre. Celui-ci peut passer pour une sorte d'impassibilité devant l'événement, masquant à peine une impossibilité de le trancher selon les normes convenues. C'est là ce qui fait choc (ce qui agite), c'est là aussi ce qui déclenche la réflexion (en attendant de la propager) : rien, sans doute, d'un engagement mais cet œil qui ne cille pas devant une réalité littéralement aveuglante ne traduit pas non plus un quelconque détachement, loin s'en faut.

Philippe Ivernel a fait suivre son intervention orale ici écrite pour publication, de la projection de plusieurs documents d'époque, photographies qu'il a commentées comme suit.

Vous voyez là les Blouses bleues, troupe soviétique ayant joué un rôle majeur pour l'expansion du théâtre d'agit-prop en Allemagne, où elle fit une tournée au milieu des années vingt. On peut constater qu'elles pratiquent le cabaret, l'intervention comique, en s'inspirant souvent de la farce populaire (fig. 1).

Dans cet autre ensemble de photographies, l'écran sur lequel on écrit, on dessine etc., fait partie des outils de l'agit-prop. Là-haut, le « ca-

nasson mirifique » titre d'un sketch bien connu, cheval de cirque fait de deux hommes mal cachés sous un carapaçon, ce n'est rien moins que la Grande Coalition: la droite et la gauche, encastrées l'une dans l'autre, tirant à hue et à dia (fig. 2). Ailleurs, voici un groupe d'agit-propistes dans une posture tout à fait typique, tendu vers le public, tous ensemble: la troupe est à elle-même son propre message, celui d'un collectif solidaire qui se projette sur l'extérieur (fig. 3).

*Figure 1 : Scène d'un sketch « Bas les Pattes devant la Chine »,
Blouses bleues, 1924.*



Source: (Équipe Théâtre moderne du CNRS, 1977).

Figure 2 :

Figure 3 : Chœur de travail par la troupe À gauche



Source: © Akademie der Künste, Berlin.

Voici les troupes d'agit-prop exécutant des actions diverses: là un orchestre de jazz (fig. 4) (il serait d'ailleurs intéressant de se questionner autour du rapport entre le jazz et le jeu d'agit-prop), là une lecture publique (fig. 5), chacun tient un journal (rappelons que le *Journal Vivant*, un journal non seulement présenté mais représenté par des agit-propistes, fut un moyen efficace d'éducation politique), là ce serait une équipe sportive etc. Enfin, voici un camion d'agit-propistes se déplaçant jusqu'au fond des campagnes (fig. 6).

Figure 4 :

Figure 5 : Affiches animées, Blouses bleues



Source: (Équipe Théâtre moderne du CNRS, 1977).

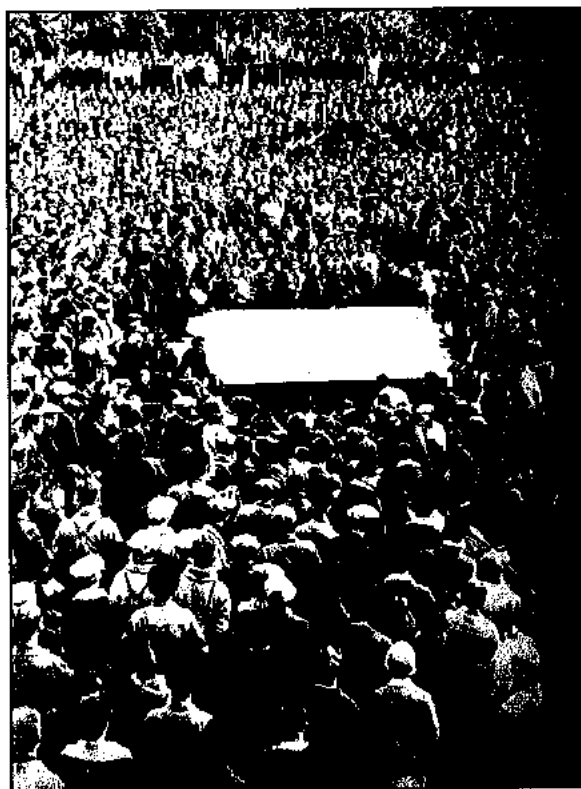
Figure 6 :

Cette autre image tirée du film de Brecht, *Kuhle Wampe* (« Panse glacée »), montre la troupe du « Porte-Voix Rouge » sur un podium, en plein air, entouré, presque encerclé par son public, compact et tendu. Alors qu'habituellement l'attitude caractéristique des agit-propistes est souvent représentée par un doigt tendu vers le public et une certaine agressivité (*Réveille-toi ! Tua res agitur*), ici c'est différent : le public nombreux, serré, puissant, semble accueillir en son sein la troupe d'agit-prop, petite au milieu de lui bien grand. Le rapport s'inverse : la troupe d'agit-prop ne paraît pas en mesure d'imposer un message, elle se tient à l'écoute de cette masse qui exerce sur elle sa pression bénéfique, comme si elle réglait sa parole en fonction de ce que cette pression lui apprend (fig. 7).

C'est là maintenant un extrait du *Journal de travail* de Brecht, qui est tout autant un journal d'exil et un journal de guerre. L'auteur y insère de place en place des photographies découpées dans la grande presse. Voici donc trois images qui dessinent une configuration sollicitant une réponse politique. C'est le but de toute agit-prop. La première (fig. 8a) nous montre Hitler en conversation avec un colonel sur le front russe ; une légende dit peu après : « comme il semble agité l'agitateur, peut-être ne gagnera-t-il pas la partie » (Brecht, 1976a, p. 288). Et en dessous apparaissent, deuxième image, les puits de pétrole de Bakou, enjeu majeur de la bataille engagée (fig. 8b). Et enfin, à côté de là, une troisième image

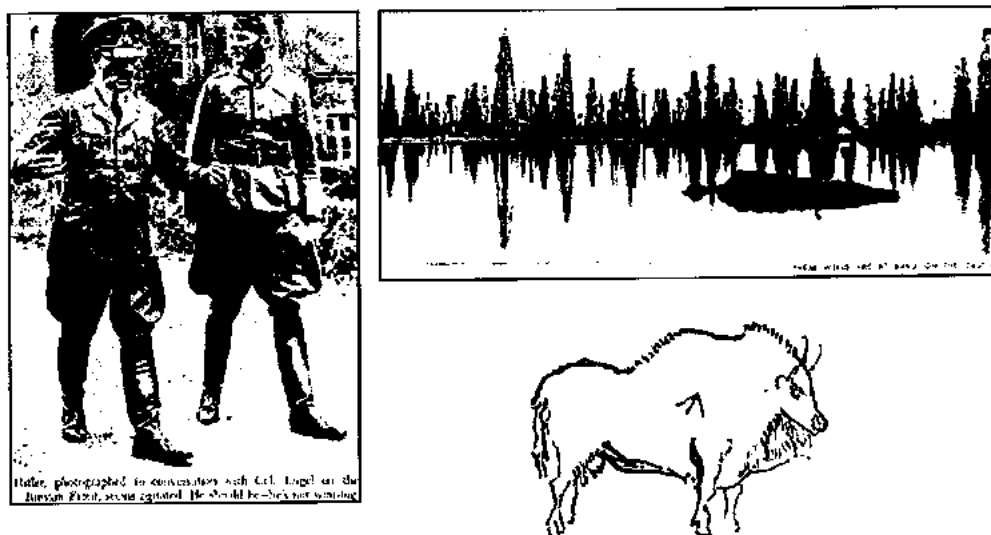
(fig. 8c) nous montre un bison de la grotte de Niaux (Brecht, 1976a, p. 289), ce haut lieu de l'art pariétal : le bison en question est marqué d'une pointe de flèche à un endroit précis. Brecht en déduit que l'art pariétal n'est pas obligatoirement lié à la magie mais peut aussi bien passer, dans ce cas, pour une propédeutique à la chasse. Entre Hitler s'agitant sur le front russe, le pétrole de Bakou et le bison à blesser au point sensible s'établissent des corrélations politico-stratégiques, dont l'agit-prop est familière, avec son imagerie offensive. Notons en passant que l'art dit préhistorique se trouve réinséré ici, par Brecht, dans la tradition d'une scène alternative évoquée plus haut. La lutte pour la possession des matières premières, c'est là où le bât blesse le bison hitlérien.

Figure 7 : Porte-Voix rouge, extrait du film de Brecht, Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? (1932)



Source : *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (Brecht/Dudow, 1932).

Figure 8 : a) Hitler photographié en conversation avec Col. Engel sur le front russe – b) Les puits de pétrole de Bakou – c) Bison de la grotte de Niaux



Source : © L'Arche Éditeur Paris 1976 – *Journal de travail* de Bertolt Brecht, p. 288-289.

Et puisque nous en sommes à Brecht, reportons-nous au dernier photogramme du recueil intitulé *L'ABC de la Guerre*. On y voit Hitler en chef des armées exhibant toutes ses féroces garnitures: un agit-propiste fasciste. Il est tel aussi sur un tableau de Paul Klee, *Le Tambourineur*, où il avance sur une corde raide, battant le rappel du peuple pour le dévoyer. Le quatrain qui, chez Brecht, légende l'image, servira d'épilogue à *Arturo Ui*. Deux vers sont restés gravés dans les mémoires: « Le ventre est encore fécond d'où a surgi la Bête immonde » (Brecht, 1976b, p. 237), le traducteur français d'*Arturo Ui* a frappé là une superbe formule. Mais le texte de Brecht, sous la photographie du chef de guerre, ne dit pas plus que ce qui suit: « le ventre est encore fécond d'où ça est venu rampant » (*aus dem das kroch*) (Brecht, 1985, p. 146). Le poète ici évite le registre biblique ou, si l'on veut, hugolien de la bête de l'Apocalypse. Et on est en droit de se demander si le « ça rampant » qui en subsiste n'est pas finalement, aujourd'hui en tout cas, plus inquiétant, plus alertant, plus provocant que la grande imagerie culturelle ou culturelle (fig. 9).

L'agit-prop ne joue pas forcément de la grosse caisse. Cet art éminemment politique demande aussi à regarder les choses sous des angles

inattendus, pour détecter ce qu'elles ont de peu visible. Brecht y invite spécialement lorsque, dans son *Journal de travail* il présente la dialectique comme le « sac à malices de cette foutue époque » (Brecht, 1976a, page ?).

Figure 9 :



Source : © Presses universitaires de Grenoble 1985 –
ABC de la guerre de Bertolt Brecht, p. 147.

Figure 10: Le Wedding rouge, troupe d'agit-prop berlinoise. Agitation de rue



Source: © Doc. Institut für Theater-, Film- und Fernschwissenschaft, Cologne (Équipe Théâtre moderne du CNRS, 1978).

Figure 11 : La Colonne gauche lors d'une représentation pour le Secours rouge international



Source: (Équipe Théâtre moderne du CNRS, 1978).

Figure 12 : Ballade de la vie, par le groupe de danse, Berlin, 1931



Source: (Équipe Théâtre moderne du CNRS, 1978).

Figure 13: Chœur parlé du Porte-voix rouge



Source: © Akademie der Künste, Berlin (Équipe Théâtre moderne du CNRS, 1978).

Figure 14: Bas les pattes! de N. Buchwald, Coney Island, Drama Group, USA, 1932 (in Workers Theatre)



Source: (Équipe Théâtre moderne du CNRS, 1978).

Figure 15: La foule, à la fête de L'Humanité le 13 septembre 1931, écoute les groupes de la F.T.O.F.



Source: (Équipe Théâtre moderne du CNRS, 1978).

Bibliographie

- BAVEREL-CROISSANT M.-F., 2002, *L'innocence persécutée: dialogues*, Paris, Institut Claude Longeon.
- BENJAMIN W., 1985, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion.
- BENJAMIN W., 2007, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, l'Herne.
- BRECHT B., 1970a, *Écrit sur la politique et la société*, Paris, l'Arche.

- BRECHT B., 1970b, « Théorie de la radio », in BRECHT B., *Écrits sur la littérature et l'Art 1, sur le Cinéma*, Paris, L'Arche, pages ?.
- BRECHT B., 1976a, *Journal de travail, 1938-1955*, Paris, L'Arche.
- BRECHT B., 1976b, *La résistible ascension d'Arturo Ui*, Paris, L'Arche.
- BRECHT B., 1985, *L'ABC de la guerre*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- CHOMSKY N., HERMAN E., 2008, *La fabrication du consentement – De la propagande médiatique en démocratie*, Paris, Agone.
- EBSTEIN J., IVERNEL P., 1983, *Le Théâtre d'intervention après 1968*, Lausanne, Éd. La Cité-L'Âge d'homme.
- EBSTEIN J., IVERNEL P., SUREL-TUPIN M., THOMAS S., 2001, *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat*, Paris, Éd. Archambaud Séguier.
- ÉQUIPE THÉÂTRE MODERNE DU CNRS, 1977, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, t. I*, Lausanne, Éd. La Cité-L'Âge d'homme.
- ÉQUIPE THÉÂTRE MODERNE DU CNRS, 1978, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, t. III*, Lausanne, Éd. La Cité-L'Âge d'homme.
- FUMAROLI M., 1999, *Le poète et le roi*, Paris, Librairie générale française.
- GAUDEMER M., 2009, *Le théâtre de propagande socialiste en France 1880-1914. Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant*, thèse de doctorat, sous la direction de Christian Biet, Paris, Université Paris X-Nanterre.
- JELINEK E., 2006, *Bambiland*, Paris, Éd. Jacqueline Chambon.
- LACIS A., 1989, *Profession : révolutionnaire*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- NEVEUX O., 2007, *Théâtre en lutte*, Paris, La Découverte.
- NEVEUX O., BIET C., 2007, *Une histoire critique du spectacle militant*, Paris, L'Entretemps.
- VINAVER M., 2001, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche.
- auteur ? Le Porte-voix rouge, numéro de la revue ? date ? pages ?**